

### Polanski en Tarantino

El tercer libro de poemas de Félix de Azúa, aparecido en 1971, tenía el enigmático título de *Edgar en Stéphane*, y la glosa que el autor hacía en un “Aviso inicial”, sin ser muy aclaratoria, ponía en la pista de Poe y Mallarmé, sus Edgar y Stéphane titulares. Azúa imaginaba un diálogo entre los dos escritores, en el que el francés le decía con cierta arrogancia al bostoniano: “sólo yo hablo de tu muerte verdadera y de tu verdadera resurrección”. No es nada *mallarmeana*, ni gótica al estilo Poe, *The Ghost Writer*, traducida en España como *El escritor*, con un descaro que debería ser penalizado en los juzgados, pues la falsificación del concepto afecta también los diálogos de la película (un título idóneo podría haber sido *El escritor a sueldo*, descartado lógicamente el más exacto de *El negro*). Sin embargo, mientras la veía, y sin que el film de Polanski sea en nada deudor de Tarantino, mi cabeza estableció una conexión tan irresistible como perversa entre ambos. Al final de este artículo digo el porqué.

El mecanismo narrativo de *The Ghost Writer* está entre los más perfectos que he visto en una pantalla. El montaje es veloz, nunca sobresaltado, la topografía hermosa y llena de relieves memorables, la ansiedad del espectador se crea legítimamente, con oquedades pero sin engaños (al contrario del método de Scorsese en *Shutter Island*), y los actores responden físicamente a sus enigmas interiores, siendo mi preferida de todo el cast Olivia Williams, tan extraordinaria aquí haciendo de esposa del ex premier caído en desgracia como lo era recientemente en el papel de Miss Stubbs, la profesora reprimida de *An Education*.

Ser cinéfilo no quiere decir ser magnánimo, y me tengo por un impaciente que va al cine con gran frecuencia y se sale



El ex premier y su negro.

de las películas también a menudo, con la misma libertad del lector al abandonar en su casa el libro que no tira de él. Antes de salirme suelo mirar varias veces el reloj, un gesto tal vez atávico que asocio al *tedium vitae*. No miré el reloj en ningún momento durante la proyección (de madrugada, además, en el Cine Princesa de Madrid) de *The Ghost Writer*, pero en los últimos cuarenta y cinco minutos de su trepidante narración asomó en mi mente Tarantino y ya no se fue de ella hasta el final. ¿Por qué Tarantino en esta película de Polanski donde no hay apenas humor ni violencia explícita?

*The Ghost Writer* es un relato fílmico a la altura –que es mucha– del mejor Polanski, el de *Frenético*, *Lunas de biel* (tan incomprendida) o *El pianista*. El cineasta nunca nos decepciona. Sólo lo hace, en esos cuarenta y cinco minutos finales en que yo le fui infiel con Tarantino, Robert Harris, coguionista del film y autor de la novela en la que está basado: un *thriller* político sin sustancia, sin densidad, sin mordiente, y en el que la resolución no pasa de ser el parto del monte narrativo tan elevado y sofisticado que antes ha ido escalando Polanski. No contaré nada de la puerilidad en que desemboca la trama, ni de las numerosas inconsistencias, alguna clamorosa, como la de la llegada inmediata a un remoto lugar costero de los Estados Unidos del ministro de asuntos exteriores británico, convocado en una llamada de móvil por el acosado escritor a sueldo.

Robert Harris, un escritor absurdamente sobrevalorado, nos confiesa su filiación *bitchcockiana*. Hay hijos que no se merecen a sus padres, ajenos en la tumba a tamaña desconsideración. Del mundo de Alfred Hitchcock le atrae a Harris la figura del hombre corriente metido en un universo extraño, y esa parte de su historia funciona muy bien; pero añade Harris en sus declaraciones: “todas mis novelas, en cierto modo, examinan el poder. Me interesa en especial el fenómeno del líder que pierde su influencia. Traté de alejarme de la imagen de Tony Blair cuando me puse a escribir, e inventé una figura política universal”. No sintiendo yo ninguna simpatía por Blair, el pobre se merece algo mejor que la simplificación sufrida en el desenlace de la película, por no hablar de la que castiga al hasta entonces más inquietante personaje de *The Ghost Writer*, el de su mujer Ruth. Aunque la secuencia final del accidente fuera de campo y el vuelo de las hojas es bellísima, para haberle dado grandiosamente la vuelta al trillado “mensaje” político de *The Ghost Writer* habría que haber tenido la desfachatez, la falta de sentido de la medida, el humor *fou* que Quentin Tarantino exhibe en esa otra fábula histórica con esperpento que es su magistral *Malditos bastardos*. Claro que el director norteamericano se escribió su propio guión, sin la ayuda del mercenario de turno. –

– VICENTE MOLINA FOIX

## Norteadado, de Rigoberto Perezcano

Una persona cualquiera se entera del estreno de una película mexicana. Oye que se llama *Norteadado*, y se entera vagamente del tema: las andanzas en Tijuana de un hombre que quiere —y no puede— cruzar la frontera hacia Estados Unidos. Esa persona (que, aclaremos, vive en México) piensa: es una película más. Una recreación como ya ha visto otras sobre el drama del inmigrante ilegal. Y decide: no quiere ver esa película, no ese día en particular. No importa si le dijeron que ha ganado una decena de premios en festivales alrededor del mundo, o si en los pasados Arieles estuvo nominada en diez categorías. (Esto último le importa menos: no sabe qué es un Ariel.) No quiere verla porque teme sentirse impotente, frustrado y todavía más deprimido ante esa cosa espeluznante que se entiende como realidad social. Más específicamente, su realidad social. En un país en que la otrora nota roja ya es tema de primeras planas, quién puede culpar a otro de entrar a una sala de cine con la esperanza de, digamos, olvidar.

Sería una lástima que prejuicios y malas experiencias previas provocaran que *Norteadado*, de Rigoberto Perezcano, fuera ignorada durante su exhibición comercial. En su primer largo de ficción, el director oaxaqueño se impuso uno de los retos más trasgresores del cine mexicano reciente: prescindir del tono épico que se asocia con la denuncia social. *Norteadado* habla de personajes con atributos en apariencia invisibles, a pesar de que —lo sabemos— son protagonistas de historias que exigen *a priori* voluntades de hierro y muestran una resistencia casi sobrenatural.

Las primeras secuencias de esta película atípica narran el trayecto de un hombre desde la sierra de Oaxaca hasta la frontera con California. El lenguaje es telegráfico y ágil: simples referencias visuales que terminan con una vista aérea del muro de la tortilla, la tripa de asbesto que obsesiona a los inmigrantes y que, con ayuda de un pollero, el protagonista de esta película consigue atravesar. No tarda en darse el encuentro con la mítica *border patrol*. La escena es desafectada: el policía lo ve llegar como quien espera un paquete a una hora y a un lugar precisos, y lo lleva, junto con otros, a un centro de detención. Bancas y sillas raquíticas, hombres deshinchados por el cansancio y la insolación, y los retratos sonrientes de Bush Jr. y el gobernador Schwarzenegger bastan para caracterizar el lugar. Es el infierno en la tierra. Nadie lo puede dudar.

Y, sin embargo, en esta película es sólo la antesala de la historia que a Perezcano le interesa contar: la de la estancia del hombre una vez que es “devuelto” a Tijuana, su relación con dos mujeres que lo acogen y lo codician y con otro hombre que las merodea y busca deshacerse de él. Hasta ese punto de la narración el inmigrante no tenía nombre. “Andrés García”, contesta, cuando una de las mujeres empieza a interesarse en él. (“¿Cómo el artista?”, le pregunta burlona. “No lo conozco”,

contesta él. Se hace un silencio breve, y queda claro que hay un abismo entre “los Méxicos” de ella y de él.)

Ela, Cata y Asensio son a la vez huéspedes y patrones de Andrés. No se explica la relación entre ellos ni el porqué de tanta tensión. Andrés se limita a observar y no hace preguntas de más. Nota silencios eternos a la hora de las comidas y siente miradas pesadas que parecen reclamarle algo. Las intenciones se van revelando a través de muy pocas palabras, gestos casi invisibles y acciones insignificantes que tienen mucho sentido para quien sepa observar. Las claves sobre sus vidas emergen en las “horas muertas” que el cine de héroes y víctimas prefiere eliminar. El guión recurre a simetrías y a una estructura espiral. Cada vuelta a una cierta escena revela lo que en la anterior sólo se podía especular. En un punto de la película, la historia deja de ser la de Andrés y se vuelve la de Cata y Ela: mujeres abandonadas por hombres que sí cruzaron. Su forma de lidiar con eso da pie al tema de *Norteadado*, y que hace que un espectador cualquiera pueda verse reflejado en el retrato de la migración: la complicidad entre desconocidos, los encuentros que cambian destinos y las breves vidas vividas entre estación y estación.

Andrés halla una manera nueva de cruzar de Tijuana a San Diego. La imagen es a la vez divertida, conmovedora y brutal. Subraya la tragicomedia presente en toda la historia, y marca la diferencia entre un tipo de dirección que busca despertar empatía en su público y otro que simplemente busca provocar lástima. *Norteadado* mira a su protagonista sin condescendencia alguna y devuelve dignidad a personajes por lo general exhibidos en sus momentos de mayor miseria y vulnerabilidad. Como si la culpa infligida al público contribuyera a solucionar el problema. Como si esa distancia impuesta no fuera, a la larga, parte de ese problema: el de la indiferencia ante situaciones que nos parecen inmanejables, y ante existencias que —se nos dice— son tan distintas a las nuestras que ni vale la pena indagar. —

— FERNANDA SOLÓRZANO



El trayecto hacia California.

## El gran autista

*Miquel Barceló. 1983-2009. La solitude organisationnelle*

**P**aris, 2007. Un elefante de plástico que puede envolverse con la mano hace equilibrio de cabeza, con la trompa encolada a un trocito de panel. De precaria estabilidad, una tablita de madera, casi un palillo de fósforo, puesta en transversal desde una esquina de la base hasta la frente del animal, ayuda a que no caiga. La composición casi escolar es la maqueta de una obra inmensa que Miquel Barceló proyecta en su estudio parisino. Como atestiguan las fotografías de Jean Marie del Moral, dedicado desde 1985 a documentar el proceso creativo del artista, las figuritas de animales pueblan los estudios de Barceló. Ciervo, cerdo, canguro, rinoceronte, caribú, oso polar, león, caimán, mono, caballo, perro. En ocasiones el artista los enmascara con cera roja y crea seres hiperbólicos, pero es la maqueta del elefante la que se desarrolla en papel y se convierte en 2009 en la escultura de bronce *Gran elephant dret*. Un elefante de cabeza, que hace equilibrio con la trompa. La escultura de siete metros de altura se instala una madrugada de principios de febrero en el Paseo del Prado y descubre, por pocas horas, el secreto que sustituye la cola blanca de la pieza plástica: un entramado piramidal de hierro que acuña, con la fuerza de miles de brazos, una extensión no moldeada de la nariz del elefante. Después del trabajo de los obreros, que construyen a deshoras y alumbrados en la noche prematura del invierno con bombillas portátiles, la base se esconde bajo una construcción de madera que, cuando el CaixaForum Madrid cierra sus puertas, los *skaters* utilizan como magnífico peralte que propiciará sus saltos y acrobacias hasta el 13 de junio. En julio, la exposición *Miquel Barceló. 1983-2009. La solitude organisationnelle* viajará a la sede de la Fundación La Caixa en Barcelona.

La muestra se compone de 180 piezas y pretende ser una retrospectiva de Miquel Barceló (Mallorca, 1957) desde 1983 hasta 2009, dividida en siete grandes capítulos. El primero, de grandes lienzos de técnica mixta, como *The Big Spanish Dinner* (1985) con conchas marinas reales, en donde el pintor refleja un mundo interior oscuro, atormentado, como en *Le petit amour fou*, óleo sobre papel (1984), en que un hombre de falo erecto posa en medio de una biblioteca. El mundo de los folios, encuadernados o flotantes es recurrente en otras obras de la sección, como *Pintor borracho* (1984). La segunda sección es un paréntesis, un trabajo de encargo. El Círculo de Lectores le pide dibujar la *Divina comedia* de Dante. Barceló narra con acuarela su propia experiencia dantesca. El infierno es la sequía en parajes africanos; el purgatorio, los flujos migratorios; el paraíso, Beatriz reflejada en el agua. No se avizora a Virgilio en la versión Barceló; a cambio hay tímidos signos del tiempo en que fueron dibujados

(2000-2002), desteñidos hombres apertrechados, esvásticas borrosas e inconclusas, una estatua de la libertad. Le sigue la gran sala central, junto a la primera, la menos interesante aunque quizás la de dibujos más conocidos: *Papaye et mangue* (1994) y *Doble retrato (anverso) / dos papayas (reverso)* (1995) son muestras de lo que Catherine Lampert, comisaria de la exposición, describe en el cartel de la sala: “densas capas de materia que imitan los procesos naturales”. Comienza a verse aquí una transformación del autor: en sus cerámicas (1996), los cráneos y utensilios de estética cavernaria, que parecen indicar una hoja de ruta personal, la de la búsqueda de una belleza extraña a la uniformidad, deforme.

Porque en esta exposición lo más interesante existe entre líneas. En el viaje interior de Barceló, contrastado, imaginado a partir de sus movimientos geográficos. El espacio físico transgredido como manera de internarse, como un autista, en las cavernas propias, al espacio aislado e imposible de compartir. De ahí, quizás, el retraimiento y la contemplación vista en el cuadro cuyo título, *La solitude organisationnelle*, da nombre a la exposición. Es esa mirada, la del gorila, la que impregna cada espacio. Su travesía se presiente en la cuarta sección, “Huir del exceso”. A finales de los ochenta atraviesa el desierto del Sáhara. La vivencia se transmite en *Paysage pour aveugles sur fond vert II* (1989), cuando intenta comprender “el origen de la formación de las dunas”. Al respecto, dice Barceló que “si hubiera continuado estos brochazos de izquierda a derecha algunas millones de veces más tendríamos una montaña blanca hecha de pintura”. Este trabajo mecánico, esos *loops* perpetuos de los fractales de la naturaleza, son posibles de imitar hoy con la tecnología digital. Pero en Barceló, artista que se arma de la brocha, el intento no busca reproducir, sino mostrar la impotencia humana ante la certeza de no poder imitar los procesos naturales en toda su complejidad. En la sala se encuentran obras como *Djoliba (riu de sang)* (2009), *La Flaque* (1989) y *La travesía del desierto* (1988).

Y dentro de esta exploración íntima de Barceló, la siguiente galería es la más iluminadora. “Cuadernos, bocetos, acuarelas y pinturas portátiles”, explica el cartel de “Un diario”, el quinto eslabón de la exposición, que se inicia con obras de 1986 hasta 2009. *Asno en España* (1990) o *Niger Rio* (1998) son memorias, apuntes en los que destacan las versiones digitales del *Cuaderno de animales* (2009) con 73 dibujos en sus páginas horizontales, y del *Cuaderno de Gogoli* (1992), dibujos verticales de gente, animales, abstracciones. Con estas representaciones del hombre primitivo y las figuras y escenas casi rupestres, comienza a cerrarse un círculo



*Gran elefant dret* (2009).

que comenzó a trazarse con las cerámicas de mediados de los noventa de la sala anterior. La reconstrucción de los pasos de Barceló en sus viajes geográficos (Wotoro, Dogon, Tombouctú) desde principios de los noventa se ve interrumpida en ocasiones, como en la vida real, por un autorretrato en que aparece haciendo la cúpula de la Sala de los Derechos Humanos del Palacio de las Naciones Unidas en Ginebra. Círculo interrumpido también por la sala dedicada a la nocturnidad de Barceló, donde se alojan las esculturas de bronce de mediano tamaño, como *Pinocho muerto* (1998) o *Lenin, Marx, Engels* (2008).

Paréntesis en ese peregrinar interno que le conduce hacia lo primitivo en donde cede la personalidad labrada en los ochenta (vanguardia, mixtura, espectacularidad) para fundirse en una tradición pictórica popular de los poblados africanos que visita o trabaja durante largas temporadas en las que escucha, por Radio Exterior, los partidos de Barça. ¿Qué sería de Barceló hoy si no hubiera pisado África? ¿Qué sería si se hubiera quedado en el *atelier* parisino escuchando los aplausos? ¿Qué sería de su visión del mundo si no hubiera pasado las horas con esos amigos que luchan por la sobrevi-

vencia diaria (Amon, Ogobara, Amahigueré) retratados en la última sala junto a Berger, Bischofberger, Achille, Ashton?

Su transformación es visible en *Moi* (2005), un autorretrato que comenzó en los ochenta y dio por terminado un par de décadas después cuando lo encontró en su casa de Mali, colonizado por los abejorros y sus nidos en la boca, como dientes; en el ojo, como orzuelos. Libre de la rigidez de la formalidad, el gran autista puede jugar con figuritas plásticas y ordenar a los elefantes que hagan equilibrio con la trompa. Uno de los grandes aciertos de esta exposición y del centro que la acoge ha sido fundir esta escultura-juguete con el centro de la ciudad. En las mañanas, la muchedumbre se fotografía con el jardín vertical al fondo. En las tardes, sirve para que los niños del colegio público de enfrente se sienten a su sombra a comer la merienda. En el ocaso, los *skaters* la utilizan de plataforma. Y una de esas noches, bien podría estar Barceló con sus mocasines Vans beige y un *skateboard* prestado, intentando alguno de esos saltos que acaban justo cuando comienza la avenida y los coches aceleran hasta el siguiente semáforo. —

— DOMÉNICO CHIAPPE

# Lang Lang:

## el músico y el Rey Mono

**H**an pasado más de treinta años desde que en 1979 Isaac Stern visitó China y constató el enorme interés que la música clásica occidental despertaba entre jóvenes y niños. Más de diez años desde que regresó para impartir unas clases magistrales en que no sólo dio consejos técnicos y supervisó audiciones, sino que insistió en subrayar ante los aprendices de músico la necesidad de la simbiosis entre el intérprete y el instrumento, la desaforada pasión por la música que distingue a un músico de verdad de un aficionado, la tremenda exigencia de esta vocación y el temple y la personalidad requeridos. En ningún momento de su autobiografía *Lang Lang. Un viaje de miles de kilómetros* (Alba Editorial) menciona Lang Lang las visitas de aquel ilustre violinista, invitado por quienes entonces controlaban las instituciones musicales chinas, pero deja traslucir muchos de los rasgos que a juicio del maestro distinguen a los grandes artistas.

Junto a David Ritz —crítico musical, novelista y co-autor de las autobiografías de Aretha Franklin, B.B. King, Etta James y Ray Charles, entre otros intérpretes—, Lang Lang hace un relato trepidante de las experiencias que a lo largo de casi treinta años lo llevaron a convertirse en un pianista internacionalmente reconocido y un fenómeno de masas de la música clásica en su país de origen. Desde su nacimiento en Shenyang, un pequeño pueblo del norte de China, hasta los Estados Unidos, pasando por los seis años en Pekín, la etapa más dura del recorrido. Y por más que la prensa lo haya presentado como un niño de campo que hizo carrera musical de la nada, lo cierto es que a Lang Lang la tradición musical le viene de familia. Lo cual no le quita mérito, pero lo sitúa en otro contexto.

El camino que recorrió Lang Lang antes de iniciar el viaje profesional por la música fue personal, irrepetible, lejos de los centros de poder, a pesar de, e incluso en contra de la oficialidad del Conservatorio Central de Música de Pekín. Y lo hizo de la mano de un padre exigente y despótico que, al ser músico, descubrió muy pronto las excepcionales cualidades del pequeño, y de una madre que trabajó en la distancia para proveer avituallamiento.

Los padres de Lang Lang pertenecen a la generación marcada por la Revolución Cultural que azotó China de 1966 a 1976. Hasta que trasladaron al abuelo a trabajar en una granja

para “aprender de los campesinos”, en la casa de la madre todo era música. El padre, por su parte, llegó a ser músico y, a pesar de que se le negó el acceso al conservatorio, formó parte como solista y concertino de la orquesta del Ejército del Aire en Shenyang, además de tocar por su cuenta el *erhu*, uno de los instrumentos tradicionales.

En aquella China que vivía las consecuencias de la Revolución Cultural, después de que el gobierno hubo instaurado la política del hijo único, la generación de Lang Lang “nació bendecida y maldecida por la atención absoluta de los padres y la ausencia de compañía fraternal”, presionada para alcanzar los objetivos y metas que les habían sido negados a los artistas de la generación anterior. Pero los referentes intelectuales y lúdicos del niño Lang Lang en Shenyang fueron limitados: los dibujos animados de *Tom y Jerry*, desde donde se familiarizó sin saberlo con la música de Liszt, y las aventuras del *Rey Mono* —en adaptación para televisión del clásico del siglo XVII, *Viaje al Oeste*, que trata de las aventuras de un monje budista que lleva los textos sagrados a China a través de la India—, de quien le entusiasmaba su capacidad para transformarse en otros animales y salir victorioso de cualquier tipo de obstáculos. El resto, sólo música, mañana, tarde y noche, y transferencia al teclado de los ritmos y movimientos que había incorporado en la escasa media hora de dibujos animados permitida por el padre. Y el deber imperioso de ser el mejor, el número uno, aunque para ello tuviera que dedicar entre seis y siete horas de piano al día y poner en peligro el espíritu.

A los cuatro años, la profesora Zhu, una pianista también víctima de la Revolución Cultural, le brinda la oportunidad de entender la música de una manera distinta y Lang Lang vislumbra que la música es algo más que destreza y rapidez en el recorrido de las teclas: “El instinto me decía que tocar era jugar, y que no importaba si se trataba de jugar con Transformers o con piezas de compositores cuyos nombres no era capaz de pronunciar”. Pero el objetivo del padre es claro. Tiene que presentarse a un concurso y ser el número uno. Y lo consigue, a los cinco años, lo cual le da pie para prepararlo para otro concurso y otro y otro. Y se trasladan a Pekín para que el niño entre en el conservatorio.



"El instinto me decía que tocar era jugar".

En Pekín encuentra una profesora hueso y oficialista, que después de tenerlo durante algunos meses como alumno, lo rechaza. La situación resulta insoportable para el padre y le pide que se suicide con una sobredosis de antibióticos, que él mismo le proporciona, o tirándose por la ventana. Lang Lang no se suicida, pero deja de tocar durante meses hasta que se da cuenta de que tocar el piano es algo vital. A través de la profesora Zhun encuentran a otro profesor, que lo prepara para entrar en el conservatorio y para un nuevo concurso nacional y, de ahí, a uno internacional, el Chaikovski, que le sirve para que se le abran las puertas de los Estados Unidos.

En la prestigiosa escuela Curtis, de Pensilvania, gracias a una beca y en compañía de su padre, se enfrentará a una nueva transformación musical. Se acabaron los concursos, la música no es sólo destreza. Hay que educar el alma, el espíritu, hay que saber transmitir emociones de verdad. No hay concursos, ni exámenes. Sólo conciertos. Y, a pesar del pasado, pero también gracias a él, Lang Lang consigue transformarse en un pianista sobre el que se depositan grandes esperanzas.

Sólo cabe preguntarse si Lang Lang no se trata de uno de esos productos publicitarios —“esos pequeños Mozarts”,

según el compositor Daniel Blanco— que nos brindan las compañías discográficas, interesadas en hacer virtuosos de un modo industrial, para más y mejor vender una música hasta hace muy poco destinada a melómanos especializados.

*Lang Lang.* Un viaje de miles de kilómetros parece una “autobiografía” por encargo, pero lo cierto es que en sus líneas se lee pasión por la música, personalidad, dedicación, entrega al arte, mucha ambición y ganas de competir, todos esos rasgos de los que había hablado Isaac Stern a los aprendices de músico. Pero todavía quedan resabios de la infancia, en el afán por ser el número uno, y en la trepidante forma de tocar.

Como el Rey Mono, Lang Lang tal vez consiga el sosiego necesario para una nueva transformación que le permita asentar la técnica y dar vuelo a la sensibilidad. Impregnarse de otras lecturas y experiencias que le adentren en el mundo de la música clásica occidental. El silencio necesario para convertirse en transmisor de la voz interna de aquellos a quienes interpreta. De momento, hay que esperar porque, como concluye en su temprana “autobiografía”, el viaje de este pianista no ha hecho más que empezar. —

—LEAH BONNÍN